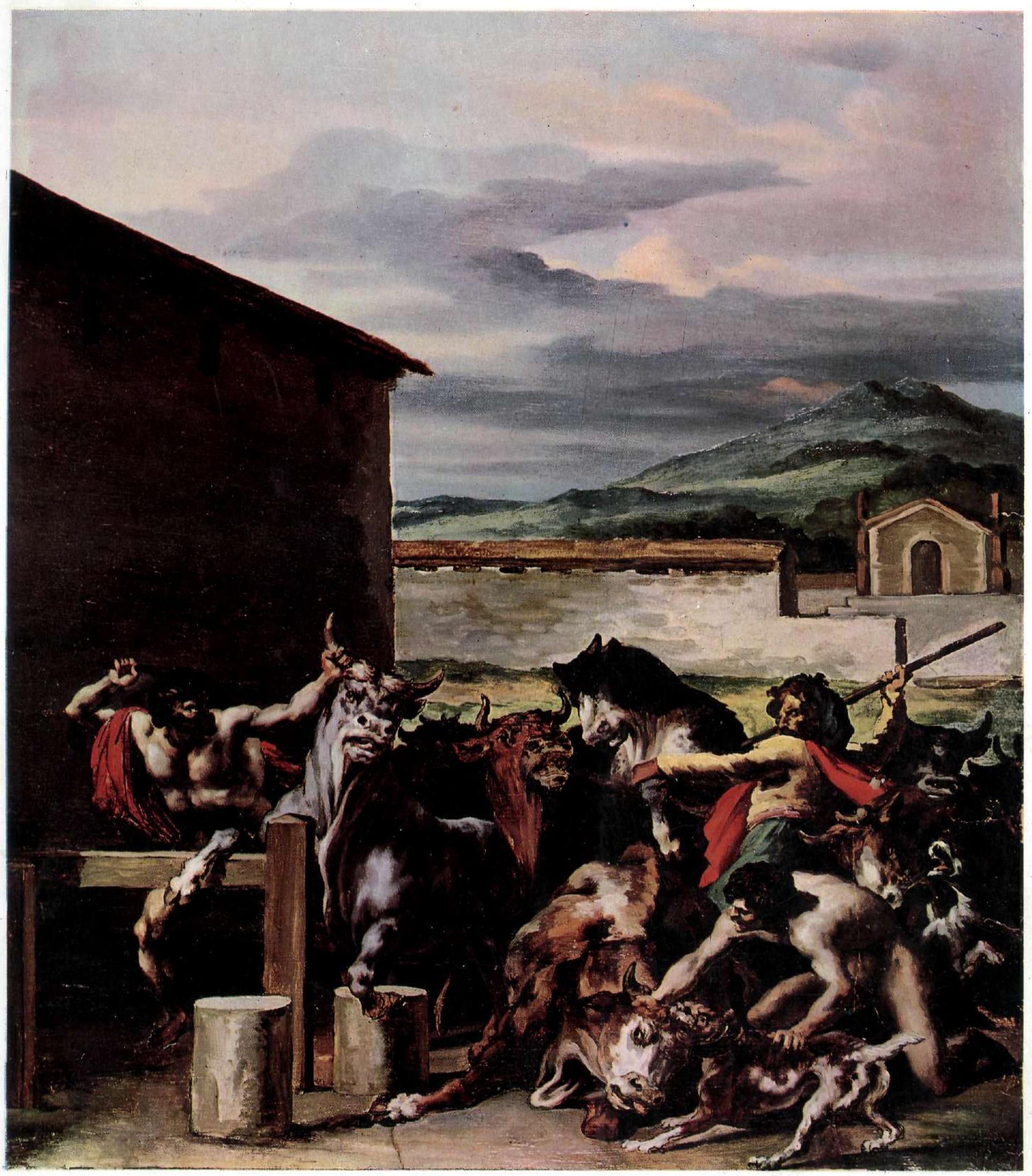
ACOTECA DE LOS GENIOS

39

Géricault



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

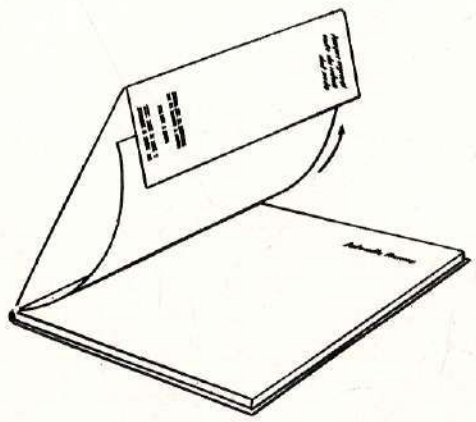
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don. 5.00 CUE

Teodoro Géricault

Monografía por ANTONIO DEL GUERCIO

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

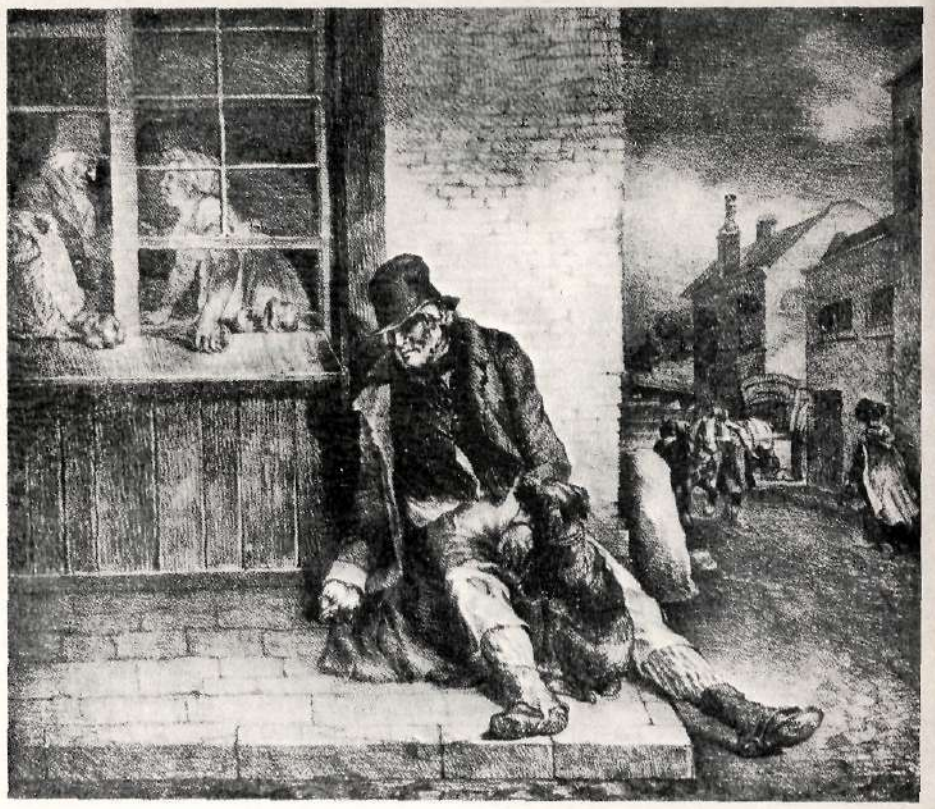
PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ANTONIO DEL GUERCIO

Teodoro Géricault



Juan-Luis-Andrés Teodoro Géricault, nacido en Ruán el 26 de setiembre de 1791, era hijo del abogado Jorge Nicolás Géricault y de Luisa-Juana-María Caruel. No se sabe con certeza la fecha en que la familia Géricault se trasladó a París; sin embargo, está probado que el joven Teodoro siguió los estudios de segunda enseñanza en el Licco "Louis-le-Grand" de la capital francesa. En 1808, había tomado ya la decisión de consagrarse por entero a la pintura, e ingresó como alumno en el estudio de Carlos Vernet, atraído, probablemente, por las pinturas de caballos de aquel pintor. Fue muy precoz, en efecto, la pasión de Géricault por los caballos, los cuales acabarían por convertirse en una de las imágenes más frecuentes y uno de los símbolos más significativos de su arte. En 1810, lo encontramos inscrito entre los discípulos de Pedro Guérin, pintor neoclásico, seguidor de David. Es de suponer que quería someterse a una disciplina más severa que la impuesta por el caprichoso Vernet, y que, consciente de su vocación por una pintura muy alejada de las reglas frías del academicismo, deseaba someter su talento a una especie de prueba. En efecto, sus obras de esos años revelen la autonomía de su inspiración y la originalidad de sus preferencias culturales con respecto a la enseñanza neoclásica: lo demuestra su interés por Rubens; la investigación del amplio campo pictórico de los siglos XVI y XVII (desde Rafael hasta Ticiano y Caravaggio), efectuada por medio de una serie brillantísima de copias, y asimismo, la copia en el Louvre de diversos relieves de sarcófagos de la antigüedad tardía. En 1812 expuso en el Salón el Oficial de Cazadores de la Guardia a caballo; *éste fue su primer contacto con el público. En 1814, y también en el Salón, presentó* El coracero herido. *Géricault compartía los sentimientos de la juventud francesa de su época, fascinada por la gloria napoleónica, y puede decirse que, en sus comienzos, se integró —aunque con indudable originalidad— en el mundo de la pintura militar, siguiendo la orientación dada por el barón Gros al arte francés. Un episodio bastante extraño es el de su alistamiento en los Mosqueteros Rojos de Luis XVIII, durante la aventura de los Cien Días (1815). Hay que reconocer en ese comportamiento, sorprendente en un hombre cuya vida entera tuvo por enseña la aversión al conformismo del régimen borbónico, una especie de manifestación de excentricidad a toda costa que, en aquel momento, le hizo optar por un gesto absurdo, no justificado, y, en suma, gratuito. Del otoño de 1816 al de 1817, residió en Italia, sobre todo en Roma, donde meditó profundamente ante las obras de Miguel Ángel y realizó diversos estudios para el proyecto, no realizado, de un gran lienzo sobre* La carrera de los caballos berberiscos. *De regreso en París, abordó el tema de* La balsa de la Medusa, *su obra más conocida, al mismo tiempo que pintaba una serie de lienzos de menor tamaño, con estudios anatómicos y cabezas de guillotinados. En el salón de 1819,* La balsa de la Medusa *obtuvo una gran resonancia y provocó numerosas reacciones violentas, que causaron profunda amargura al pintor. A estos sinsabores y a ciertos problemas de su vida privada, intentó sustraerse —en 1820— haciendo un viaje a Inglaterra, país que lo atraía por las transformaciones económicas y sociales que se estaban produciendo en él como consecuencia de la revolución industrial. En Londres, donde conoció la pintura de Constable y las otras novedades de la escuela inglesa, ejecutó, además del conocido* Derby de Epsom, *una serie de obras, entre las que se encuentran doce litografías, que son, quizás, las más bellas de todas las que hizo. Ya en su patria, tras haber pasado por Bruselas (en visita de homenaje al viejo Luis David, desterrado en esa ciudad), Géricault —atacado por las primeras manifestaciones de la dolencia que lo llevaría a la tumba (una lesión vertebral)— pasó, de unos momentos de intensa laboriosidad, a otros, cada vez más largos y penosos, en que tenía que permanecer en cama; la vida que llevaba, por otra parte, al ser bastante irregular, no contribuía ciertamente a aliviar sus males. En estas desesperadas condiciones, Géricault, además de pintar diversos cuadros de caballete, consiguió llevar a cabo la serie de retratos de* Locos, *que es uno de los más altos e impresionantes logros de su arte. Proyectaba aún nuevas obras: grandes lienzos sobre el tema de la trata de negros (para los que preparó numerosos bocetos) y de la Inquisición española, que no pasaron del estado de bocetos. Géricault, tras una agonía atroz, soportada con admirable entereza, falleció el 26 de enero de 1824, a los 32 años de edad. Su obra, aunque incompleta, constituye una de las más sobresalientes cimas del arte moderno.*

"tuvo que permanecer siempre
en el momento del heroísmo:
no pudo alcanzar la gracia..."

(Julio Michelet)

Teodoro Géricault tenía poco más de veinte años cuando, en 1812, salió de una severa escuela académica tras haber producido las primeras y espléndidas muestras de su arte. El final de la aventura napoleónica estaba próximo, y, mientras en muchos estratos de la sociedad francesa se experimentaba el cansancio provocado por la larga y sangrienta epopeya, una ardorosa generación de jóvenes franceses —en cuyas primeras filas estaba el juvenil pintor— se sentía exaltada todavía por las gestas del Imperio. Así, de la apasionada y violenta actitud que redescubría la pintura barroca (Rubens) y fomentaba el empleo de ricos y palpitantes empastes de materia pictórica, unida a la exaltación provocada por las campañas napoleónicas, nacieron las primeras obras de Géricault: *Oficial de Cazadores de la Guardia a caballo* (París, Louvre), de 1812, *El trompeta de Húsares* (Viena, Museo de Historia del Arte) y *El coracero herido* (Ruán, Museo de Bellas Artes), de 1813. Los brillantes y altivos oficiales de los ejércitos napoleónicos habían suplantado para siempre a Bruto, a Mucio Scévola, a los Horacios y otros héroes de la antigüedad romana, que habían sido, durante el período jacobino, símbolos de las virtudes republicanas y, al ingresar en el ámbito de la pintura, aportaron a ésta su colorido, su inquieto movimiento y el fuerte olor de la sangre y el combate, terminando con las marmóreas y abstractas anatomías del arte neoclásico. El talento de Géricault desarrolló e hizo irreversible ese proceso, que ya había sido encauzado por el barón Gros, el más típico exponente de la pintura napoleónica. Pero muy pronto el joven pintor se reveló portador de un mundo poético y moral que iba más allá de la pintura napoleónica, y, lo que es más importante, más allá también de la mentalidad napoleónica. Durante los años 1810-1812 llevó a cabo una vasta exploración del pasado, mediante una serie de copias y versiones libres —pinturas y dibujos— que revelan cómo se sintió impulsado más allá de la cultura de su tiempo: los sarcófagos antiguos, Rafael, Julio Romano, Ticiano, Velázquez, el Caravaggio, Rembrandt, Rubens fueron, dentro del amplio y vario conjunto de sus intereses de aquellos años, los que influyeron más en la evolución de su pintura. Géricault extrajo de estos redescubrimientos una nueva orientación para sus búsquedas, oscilando, inquieta y apasionadamente, entre el interés por el "manierismo" (su modo de enfrentarse con Rafael fue, en cierta medida, seme-

jante al de los "manieristas" del siglo XVI, que expresaron, estimulados por la gran lección de Miguel Ángel, la crisis de las certezas clásicas del primer Renacimiento) y el interés por el realismo (sobre la base de la tradición realista del siglo XVII). Uno de los primeros resultados de este encuentro entre los temas inquietantes y el sentido de lo concreto, propio del realismo, fue el *Caballo tordo espantado por el rayo* (Londres, Galería Nacional), de 1813, cuadro en el que la luz trémula, vibrante y eléctrica que recorre las crines del animal establece una relación entre la plástica concreción del mismo y el romanticismo tempestuoso del cielo. En el momento mismo en que el vuelo de las águilas napoleónicas quedó truncado por las armas de la Europa coligada, Géricault dio cuenta, en una serie de obras pictóricas y gráficas, del tema trágico de la derrota napoleónica. Y pudo hacerlo, porque el tema de la epopeya de Bonaparte se convertía para él —más allá de las contingencias políticas del Imperio— en la base de una indagación, ansiosa hasta la angustia, sobre el destino del hombre en el mundo moderno: una reflexión que profundizó en las manifestaciones fundamentales de la existencia, desde el amor (*Los amantes*, Ginebra, Colección Firmenich) hasta la muerte (*La muerte de Hipólito*, Montpeller, Museo Fabre). Del otoño de 1816 al de 1817, Géricault permaneció en Italia, residiendo, sobre todo, en Roma, adonde llegó atraído por la obra de Miguel Ángel. Allí proyectó un lienzo de enormes dimensiones: *La carrera de los caballos berberiscos*. No realizó su proyecto, pero pintó algunos lienzos sobre el tema, en los que el sentido de sus búsquedas de entonces está poderosamente expresado. En el violento juego de la carrera de los caballos berberiscos, que se realizaba durante el desenfrenado Carnaval romano de aquella época, Géricault encontró una nueva encarnación del tema de la energía; y partiendo de una primera visión directa del espectáculo —que prefigura el realismo dramático de Daumier—, intentó alcanzar una solución clásica, inspirada en los sarcófagos antiguos. Pero en esta oscilación entre una directa violencia dramática, exasperada por las iras miguelangelescas, y una transfiguración mitológica de la realidad, fue el primer extremo el que prevaleció, como lo prueba *El matadero* (Cambridge, EE. UU., Museo Fogg), de 1817, que es una de las primeras obras que pintó a su regreso a París. También Stendhal estaba por aquella época en Italia, y, aunque no hubo entonces (ni después) relaciones directas entre ellos, puede decirse que existe una indudable afinidad en el mundo poético de ambos y, especialmente, en su modo de plantear el *mito italiano*: tanto el pintor como el escritor oponen, en efecto, a la depresión de la Francia postnapoleónica, pervertida bajo el régimen conformista de la Restauración, la vitalidad de lo popular (y no sólo de lo popular) italiano, vitalidad que, sin aplicarse, desde hacía siglos, a las luchas de la historia, se manifestaba en los sentimientos, en los juegos, en las fiestas, en suma, en una energía que parecía trascender la decadencia de la dividida y sojuzgada Italia. Siguiendo el hilo de estos pensamientos, se puede comprender por qué el contacto directo con la antigua gloria del arte italiano no se resolvió para Géricault en un apaciguamiento de las inquietudes por medio de cualquier mito clasicista, sino, por el contrario, en un nuevo y más elevado sentido del drama moderno, avivado por el ejemplo de la terrible rebeldía titánica de Miguel Ángel. Al regresar a Francia, intentó atravesar la capa tranquila y pacífica del orden borbónico, para descubrir —hasta en la crónica— una verdad más profunda y real, hecha de violencia y de destrucción, una dispersión atroz de la energía, en una clave altamente trágica.

Esta verdad de la Francia "sepultada", para decirlo con palabras de Michelet (quien dio un curso universitario sobre el pintor, en vísperas de la Revolución de 1848), la encontró Géricault en un acontecimiento

2

3

que había suscitado gran alboroto en 1816: el naufragio de un barco francés, siniestro del que la oposición liberal hizo responsable, hasta cierto punto, a la Administración de la Marina borbónica, ya que los escasos sobrevivientes pasaron unos terribles días sobre una balsa a la deriva, en el océano, antes de ser recogidos. En el gran lienzo de *La balsa de la Medusa* (París, Louvre), Géricault representó el momento en que los agotados náufragos descubren en la lejanía las velas del navío salvador. *La balsa de la Medusa* es el núcleo de una serie de obras que giran en torno a ella, en la que el artista lleva a cabo análisis detallados, de primeros planos (lo que da una sensación alucinante de verdad) del tema de la destrucción, símbolo concreto, a su vez, de una indagación, fervorosa y lúcida a un tiempo, de las posibilidades de supervivencia del hombre (como fuerza vital creadora) dentro de los mecanismos aniquiladores de la sociedad moderna. Vemos entonces reunirse, en un solo y articulado relato, *La balsa de la Medusa* y los lienzos pequeños de fragmentos anatómicos (brazos y piernas desprendidos del tronco, pero sin descomponerse aún en la disolución de la muerte) y de cabezas de ejecutados (véase el lienzo del Museo Nacional de Estocolmo). Y se advertirá cierta diferencia formal y expresiva entre la versión definitiva de *La balsa de la Medusa* y esos pequeños lienzos, que parecen analizar, con implacable firmeza, los detalles horrendos de una inmensa matanza: por una parte, en *La balsa,* la visión está mediatizada (y, en cierto sentido, atenuada) por la presencia de ecos culturales clasicistas (de las pinturas boloñesa y francesa del siglo XVII); por otra, en los lienzos pequeños, la visión es directa, y parece adoptar el procedimiento del Caravaggio para lograr una elocuencia desnuda y concreta, basada en una materia pictórica que se hace carne y sangre, y que es casi un equivalente de la propia vida vegetativa de los cuerpos. Sin estar terminada, *La balsa de la Medusa* fue expuesta en el Salón de 1819 (ya entregado el cuadro, Géricault le añadió, por razones de equilibrio compositivo, la figura que está en primer plano, a la derecha, agarrada a los maderos y con la cabeza casi sumergida en las olas). La obra suscitó vivas polémicas, la aprobación entusiasta de los jóvenes (en primer lugar, Delacroix, que incluso había posado para *La balsa*) y de toda la oposición liberal, y la dura condena de los defensores del régimen borbónico y de los artistas de tendencia clasicista (entre ellos se contaba el gran Ingres, que la definió como un cuadro "de sala de disección"). En medio de estas polémicas, completamente alterado por la repugnancia que le producía asumir un papel de opositor militante en política y de fundador de una escuela en pintura, y presa de una grave depresión nerviosa, Géricault decidió trasladarse a Inglaterra. Había recibido proposiciones de un tal Bullock, empresario de espectáculos de feria, para hacer una exposición ambulante de *La balsa de la Medusa* por Inglaterra, más por la curiosidad que despertaba el escándalo producido por la obra, del que la prensa daba cuenta, que por el valor artístico de la misma; a pesar de ello, el pintor aceptó aquella proposición, y *La balsa* acompañó a Géricault a Inglaterra, proporcionándole no sólo dinero y notoriedad, sino también un reconocimiento de su valor por parte de los aficionados y de los críticos más sagaces de aquel país. Pero, al margen de estas circunstancias, sin duda importantes, hay que subrayar que la Inglaterra de aquellos años (Géricault partió entre enero y abril de 1820, y volvió a Francia en diciembre de 1821, después de haber visitado, en noviembre, a David en su destierro de Bruselas) era el país típico y ejemplar de la gran revolución industrial; si Francia, con su gran Revolución de 1789, se había colocado a la cabeza del movimiento político de Europa, Inglaterra, precisamente por entonces, se estaba poniendo a la vanguardia del movimiento económico-social, con la industrialización y con todas las consecuencias de ella

1 - "Pity the Sorrows of a Poor Old Man" (Compasión para las penas de un pobre viejo) - Litografía.

2 - La trata de negros - Bayona, Museo Bonnat.

3 - El asunto Fualdès: la fuga de los asesinos - Ruán, Museo de Bellas Artes.

4 - Caballos, carro y carretero - París, Museo de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Foto Giraudon).

derivadas. Por otra parte, es significativo que, en su viaje a Inglaterra, Géricault fuese acompañado —entre otros— por Brunet, un amigo suyo especializado en cuestiones de economía y de sociología. Se puede afirmar, por tanto, que el pintor marchó a Inglaterra con cierto conocimiento de lo que allí podía encontrar, tanto en el plano de la realidad humana como en el de la realidad social de aquel país en transformación. Se puede sospechar que buscó allí un mundo en el que las relaciones humanas se presentasen de manera más descarnada, menos veladas que en Francia por mixtificaciones sentimentales o ideológicas. En suma, Géricault saltó de la antigua energía de Italia —abstracta, mítica, fuera de la historia— a la moderna energía del joven capitalismo inglés, con su violencia, con su concreto realismo, desprovisto de alusiones a lo ultraterreno, a través del descenso a las profundidades en que yacía Francia, sepultada bajo el poder gris y mediocre de Luis XVIII, que era una sombra de un pasado muerto para siempre. Las obras que el pintor realizó en Inglaterra revelan cuál fue su conciencia del nuevo mundo prosaico que nacía en aquel país bajo la oleada de una radical transformación económica, la cual deshacía todas las antiguas leyendas poéticas, y colocaba en primer plano la concreción objetiva. Por ejemplo, las litografías realizadas por entonces revelan una acentuación notable de su inclinación hacia el realismo, a través de un gusto nuevo por la verdad elemental de las cosas —que alcanza, incluso, el nivel de la precisión tipológica—, a la luz de una curiosidad característicamente inglesa por el espectáculo del mundo, tal como es en su realidad cotidiana, en las calles de la gran ciudad, teatro hormigueante de la grandeza y de la miseria de la nueva realidad social. A veces, en algunos de sus cuadros, ese gusto nuevo está unido a una vena popular-sentimental, que es también resueltamente inglesa. Lo cual no significa, sin embargo, que Géricault abandonase en Inglaterra su búsqueda personal, inquieta y más universal, de altos símbolos del destino humano. Véase, por ejemplo, cómo en *El Derby de Epsom* (París, Louvre), de 1821, inspirado en un grabado deportivo inglés de 1816, la propensión a la crónica del suceso y a la tipología (humana, animal y ambiental) se dilata —sin forzamientos iconográficos, sino desde el interior, por decirlo así, de la imagen— logrando un sentido dramático más amplio: la gran masa plástica envolvente del cielo, con las nubes oscuras, desflecadas aquí y allá, es como un solemne telón, que parece moverse lentamente, con la lentitud de la rotación de la Tierra a los ojos de los hombres, sobre el limitado espacio que deslindan el punto de salida y la meta de la carrera; en cuanto al poste que resalta sobre el fondo oscuro, es como una expectativa, y, en suma, la enorme soledad en que se desarrolla esa carrera semeja una galopada por los espacios siderales.

Cuando Géricault regresó a París, su estado de salud acusaba ya los primeros signos de la dolencia que, por una serie de infortunadas circunstancias (un primer malestar en Londres, luego una caída de caballo en París, un accidente de coche en Fontainebleau, y otra caída de caballo en París), agravadas por un recrudecimiento de su estado de turbación moral y por su vida disipada, debía llevarlo, entre pausas de quietud en el lecho y breves momentos de intenso trabajo, a la muerte, en enero de 1824. En París, inspirándose en sus experiencias de Inglaterra, pintó todavía algunas obras, en las que una verdad humilde y cotidiana se funde cada vez más —como en *El horno de cal* (París, Louvre), de 1822 o 1823— con un sentimiento sombrío del drama implícito en las cosas, que recuerda, a su manera, la lección de Caravaggio. Luego, casi de improviso, en medio de las torturas que le producía su dolencia, el pintor se encaminó hacia un nuevo mundo de imágenes, destinadas, en sus no realizados proyectos, a componer una inmensa galería trágica. Herido ya de muerte, su pensamiento se hundió en los océanos del sufrimiento, donde están los oprimidos (para los temas de *La trata de negros* y de *La apertura de las puertas de la Inquisición española),* deja sólo dibujos, y donde se encuentran los dementes, quienes —como había sostenido su amigo Georget, uno de los fundadores de la moderna psiquiatría social— son uno de los tributos que la sociedad moderna, con sus guerras, sus trastornos sociales, su violencia, sus perturbadoras y rápidas transformaciones estructurales, paga por su progreso. Un progreso que, precisamente, en el momento en que nacía la optimista ideología decimonónica de la evolución pacífica, ordenada y fatal de la humanidad hacia un destino cada vez más luminoso, Géricault (como Leopardi) denunciaba en su doblez trágica, señalando, ante todo, las pérdidas humanas, y tocando, de vez en cuando, como, por otra parte, lo había hecho siempre, el tema de la *energía,* que lleva en sí las raíces fundamentales de toda la historia moderna, en las diversas fases del arco histórico de Napoleón en adelante. Y he aquí, poco antes de su muerte, la serie de los *Locos* (diez retratos, de los que sólo cinco han llegado hasta nosotros), que ilustran diversas *monomanías:* la del juego, la de la grandeza militar, la de la cleptomanía, el rapto de niños, etc. Los síntomas del trastorno mental no están exasperados o acentuados, en estos cuadros, por recursos iconográficos y compositivos; son retratos de hombres, y la materia pictórica de Géricault late allí íntegra, en el fluir de la sangre debajo de la piel, en la perdida fijeza de los ojos, en los giros de las cabezas sobre los bustos, revelando en las imágenes de las víctimas una dignidad de inocentes, que encuentra, no en los atenuantes que se conceden a los dementes, sino en las causas de la locura en el mundo de los cuerdos.

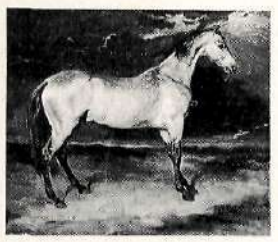
Después de su muerte, Géricault fue pronto olvidado: Delacroix, al que había apoyado y orientado, tomó otro rumbo, seguía otros caminos; cuando el historiador Julio Michelet, en 1848, le dedicó un curso universitario, ya las circunstancias de su vida y de su trabajo estaban envueltas en leyendas y errores, que sólo veinte años después comenzarían a ser separados de la verdad. Ciertamente, en Daumier primero, y luego en Courbet, se conservará algo de su genio. Pero el arte francés recorrerá otras sendas hasta nuestro siglo. Y hay que llegar a 1924, al primer centenario de su muerte, para que un nuevo movimiento de interés se produzca en torno a la obra de Géricault, mediante un largo y todavía balbuciente reconocimiento de su obra, para que su nombre adquiera todo su gran significado también para los artistas contemporáneos.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DE GÉRICAULT

Índice de las ilustraciones

I - Oficial de Cazadores de la Guardia a caballo - (boceto, 1812 - 53 x 40 cm.) - París, Museo del Louvre - *Este boceto de una de las primeras grandes obras del artista, es una afirmacion de indómita energía, que asume los colores fastuosos y la gallardía épica de la clásica iconografía napoleónica. Este estudio preliminar es análogo al existente en el Museo de Rhode Island.*



II-III - Caballo tordo espantado por el rayo - (1813 - 50 x 60 cm.) - Londres, Galería Nacional - *Es una de las muchas variaciones que, sobre el tema de los caballos, realizó el artista en 1813: aquí, el cuidado de definir de un modo realista las caracteristicas del animal, va acompañado de una acentuación emblemática, en relación con la rara atmósfera en que está inmerso el animal.*

IV - El trompeta de Húsares (1813 - 46 x 38 cm.) - Viena, Museo de Historia del Arte - *La predilección de Géricault-artista por una pintura rica en carácter, "rubensiana", se funde con el entusiasmo de Géricault-hombre por los protagonistas de la era napoleónica, "héroes" de un tiempo épico que tiene la grandeza del mito antiguo y la proximidad de la historia reciente.*

V - Caballo sujetado por esclavos - (1817 - 46 x 59 cm.) Ruán, Museo de Bellas Artes - *El interés por la escena realista y dramática está aquí refrenado por una rigurosa y clásica disciplina formal, seguramente inspirada al artista por sus reminiscencias de Italia: es una nueva encarnación de la energía, que parece reflejar la solemnidad de la estatuaria romana.*

VI-VII - La balsa de la Medusa (segundo estudio preliminar - 1818 - 65 x 83 cm.) - París, Museo del Louvre - *Es un estudio inacabado, con las figuras centrales delineadas solamente a pluma: sin embargo, en la composición está ya presente el "pathos" intenso de la obra definitiva, ese coro de dolor que une a todos los personajes en una desoladora tragedia colectiva.*

VIII - La balsa de la Medusa (1818-19 - 4,91 x 7,16 m. - detalle) - París, Museo del Louvre - *Entre los cuerpos vencidos por la muerte o destrozados por los sufrimientos, es todavía más dramático el ímpetu de quien vislumbra la salvación: el tono sombrío que prevalece en muchos de los estudios preparatorios se atenúa revelando una aproximación al clasicismo del S. XVII.*

IX - Una demente, monomaniaca del juego - (1822-23 - 77 x 64 cm.) - París, Museo del Louvre - *Para Géricault, la locura es una doble forma de destrucción: destrucción mental del individuo y destrucción social del hombre, pues la locura constituye para él solamente una inculpable proyección patológica de lo que se considera la normalidad cotidiana (juego, guerra).*

X - La carrera de los caballos berberiscos por el Corso de Roma (1817 - 42,5 x 59 cm.) - Baltimore, Galería de Arte Walters - *Es la primera presentación de un tema —el de los caballos sin jinete, lanzados a la carrera— que encuentra su épica sublimación en la célebre* Captura de un caballo salvaje. *En este lienzo el pintor capta la animación y excitación febril de la salida.*

XI - El Derby de Epsom (1821 - 91 cm. x 1,25 m.) - París, Museo del Louvre - *Esta obra, que Géricault pintó durante su permanencia en Inglaterra, está inspirada en una competición deportiva: el célebre Derby de Epsom. Pero la gracia superficial de la misma está sublimada, en este cuadro, por una interpretación personalísima de muy intenso dramatismo.*

XII - Loco, afectado de cleptomanía (1822-23 - 60 x 50 cm.) - Gante, Museo de Bellas Artes - *Sigue desconociéndose con qué destino fueron pintados los diez lienzos (hoy no quedan más que cinco) que Géricault compuso tomando como modelos a enajenados mentales. Sabemos tan sólo que el artista los realizó por indicación del doctor Georget, especialista psiquiátrico.*

XIII - Alienada, monomaníaca de la envidia (1822-23 - 72 x 58 cm.) - Lyón, Museo de Bellas Artes - *Para Géricault, los locos son las víctimas que la humanidad sacrifica a sus ídolos: la gloria militar, el dinero, el éxito. Por eso, la atención del artista no se fija tanto en el estudio científico de la patología como en el hondo drama humano de la infelicidad del individuo.*

XIV - Loco, monomaníaco de la gloria militar (1822-23 - 86 x 65 cm.) - Winterthur, Colección O. Reinhart - *A la ambigüedad alucinada de la loca que representa la envidia, se contrapone la inerte fijeza de este demente "de la gloria militar"; es una imagen digna y seria, en la que sólo el extravío de la mirada perdida revela la presencia de una oscura obsesión.*

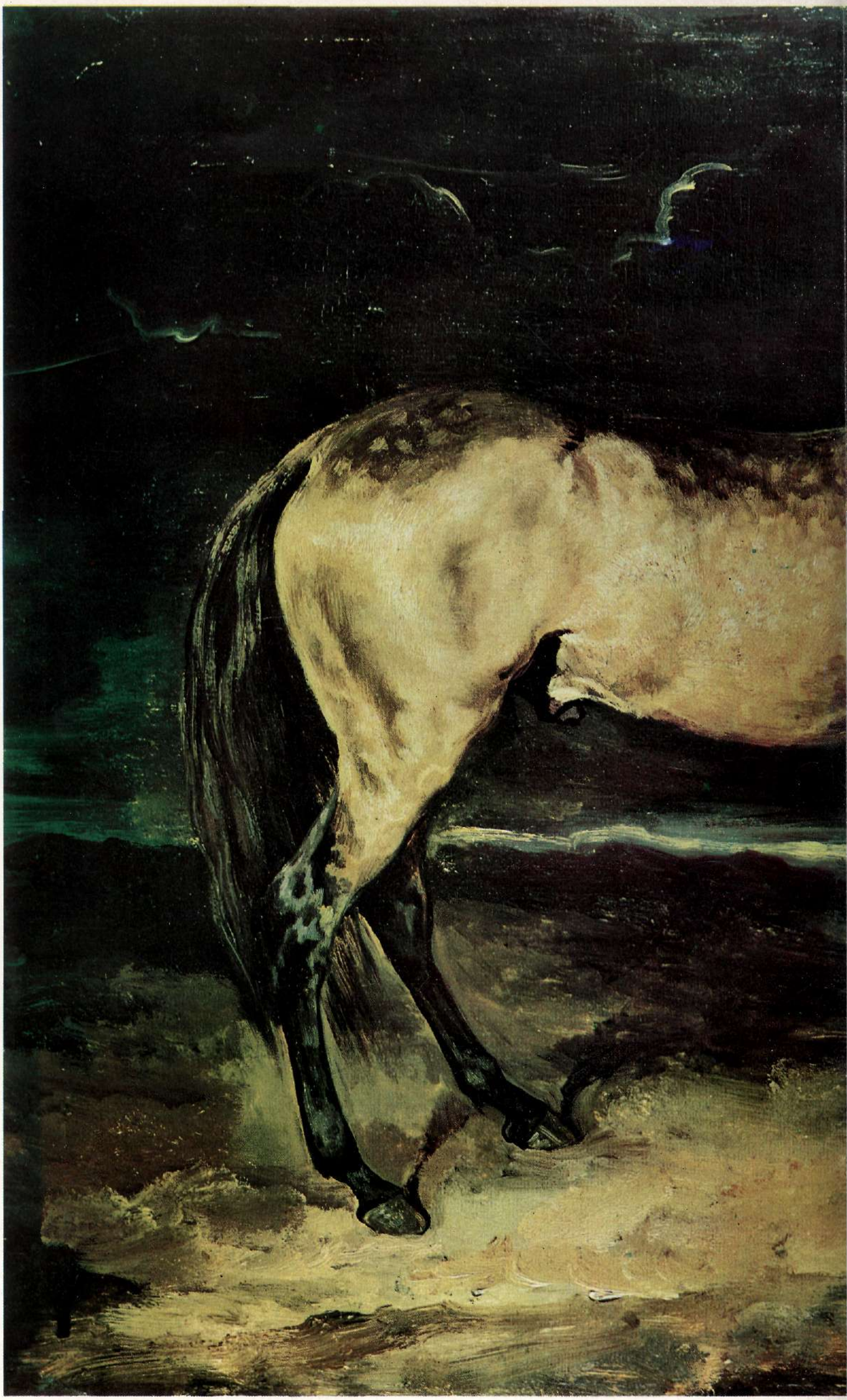
XV - El horno de cal (1822-23 - 50 x 61 cm.) - París, Museo del Louvre - *Es éste uno de los últimos —y más felices— logros de la obra de Géricault: como siempre, el artista no se limita a una estéril reproducción óptica de la realidad, sino que la interpreta con una clave personal, filtrándola también a través de las sugestiones de la pintura del Caravaggio.*

XVI - Retrato de un negro (1822-23 - 45 x 37 cm.) - Châlon-sur-Saône, Museo Denon - *Es éste uno de los numerosos retratos realizados para* La trata de negros. *El interés casi científico por las características fisonómicas y raciales, se funde aquí con una profunda simpatía humana hacia el personaje: obsérvense los ojos, tras un sueño nostálgico y desesperanzado.*

XVII - El matadero (1817 - 56,5 x 48 cm. - en la portada) - Cambridge, EE.UU., Museo Fogg - *Es un choque desesperado de fuerzas entre la furia ciega y desencadenada de los animales y la energía espasmódicamente tensa del hombre: pero la imagen de la violencia se ordena en una trama muy controlada de relaciones, con influencia miguelangelesca y manierista.*

000459
Arte
759.4
Ger-U
G.

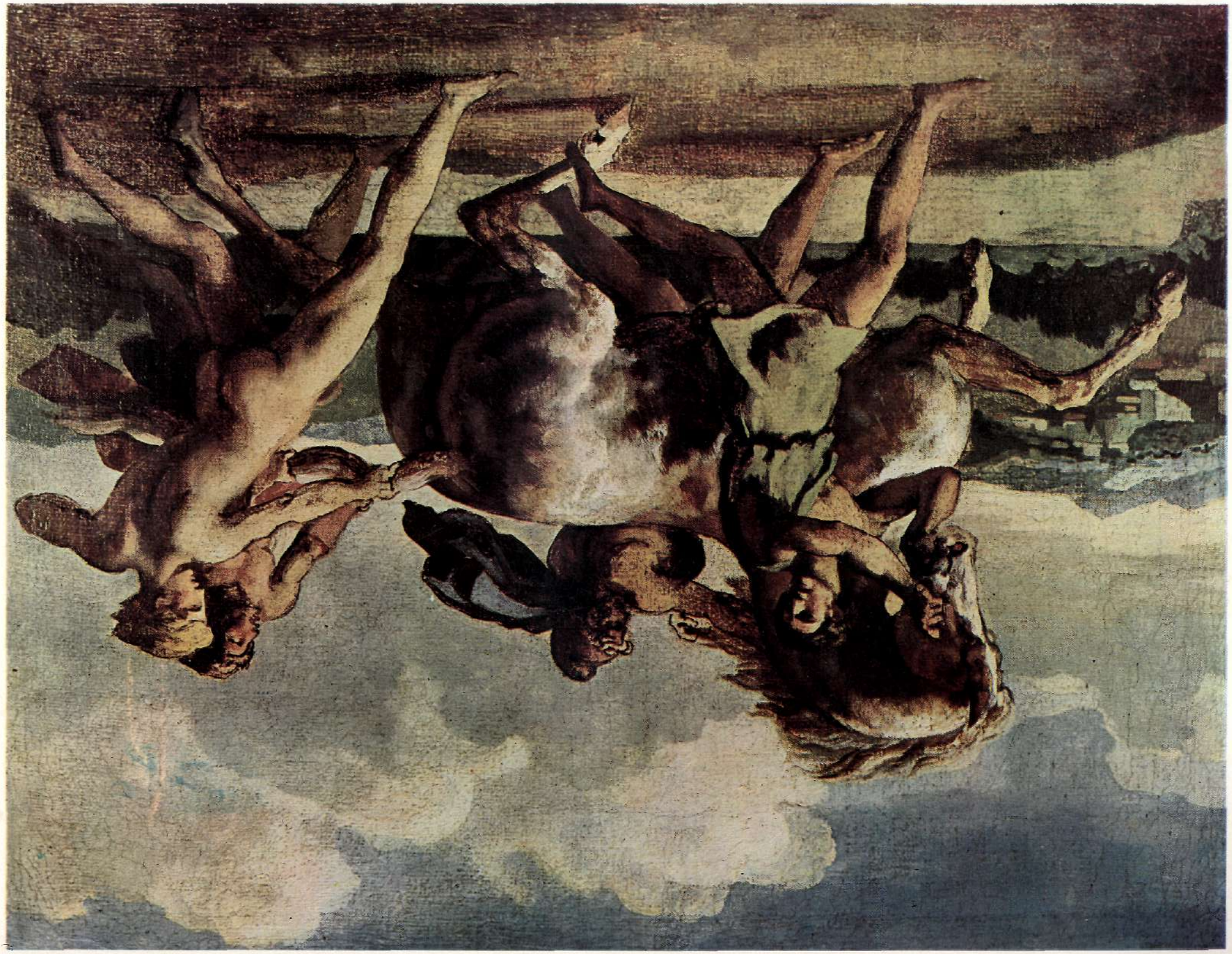
I

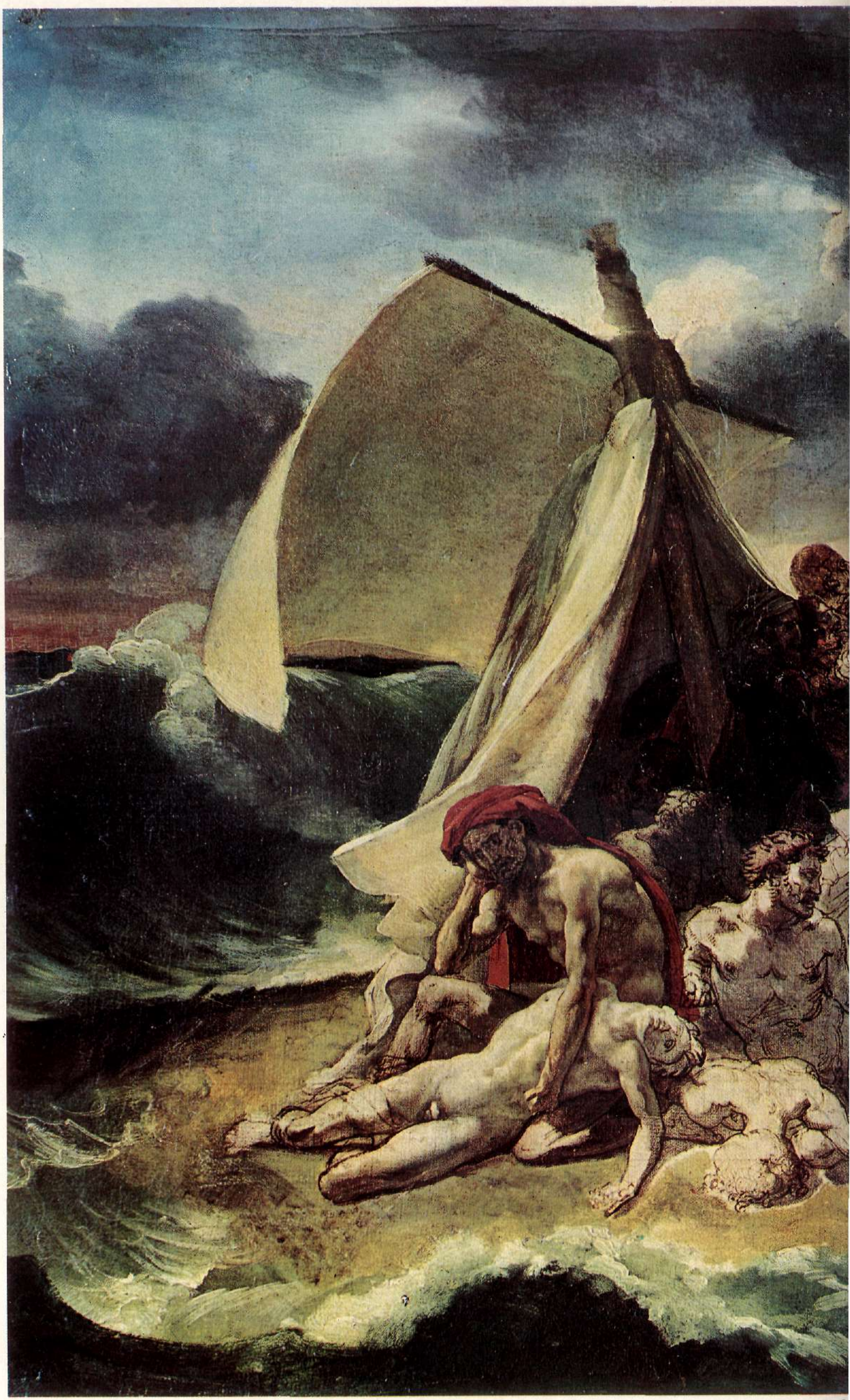


II

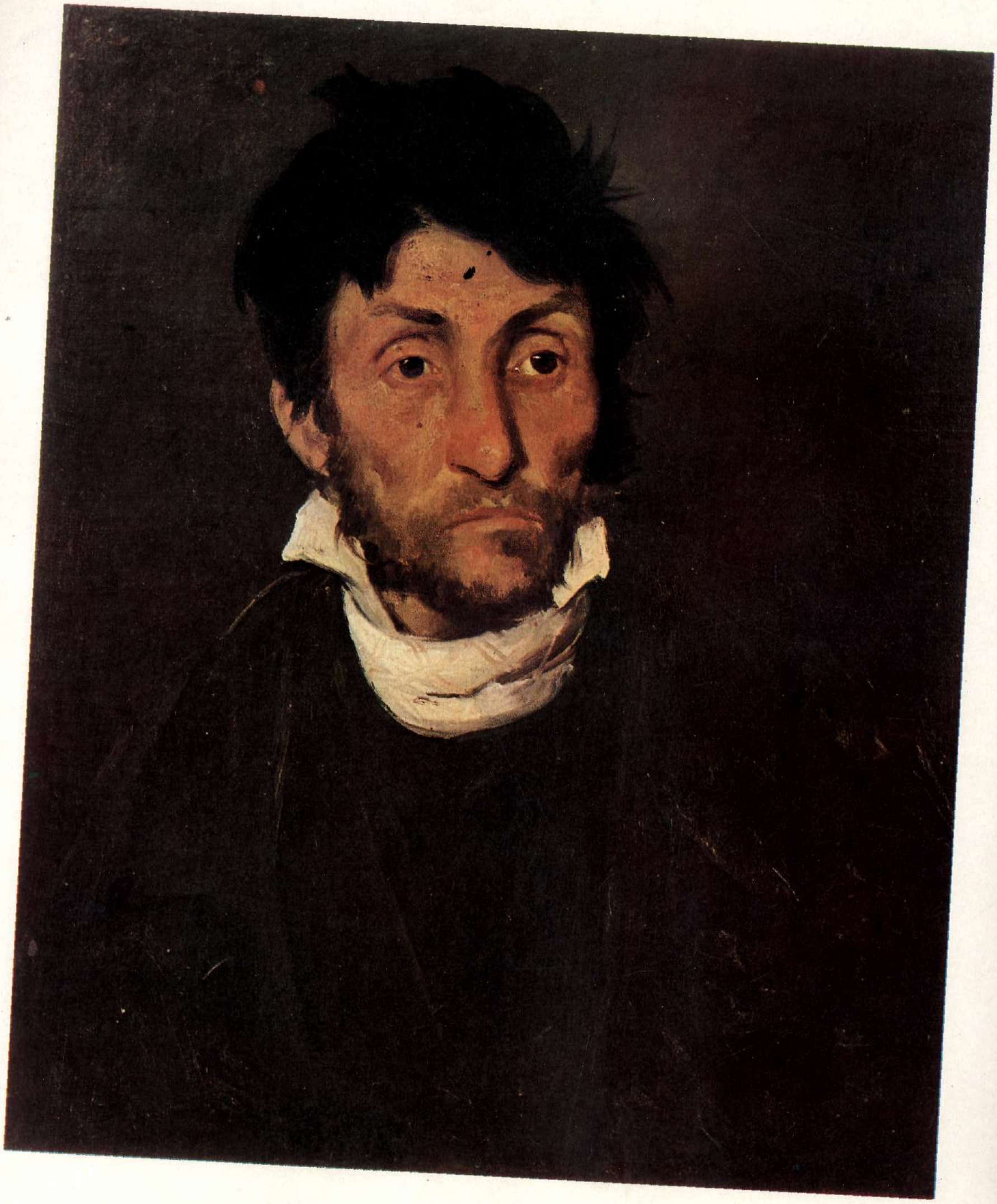
III

IV

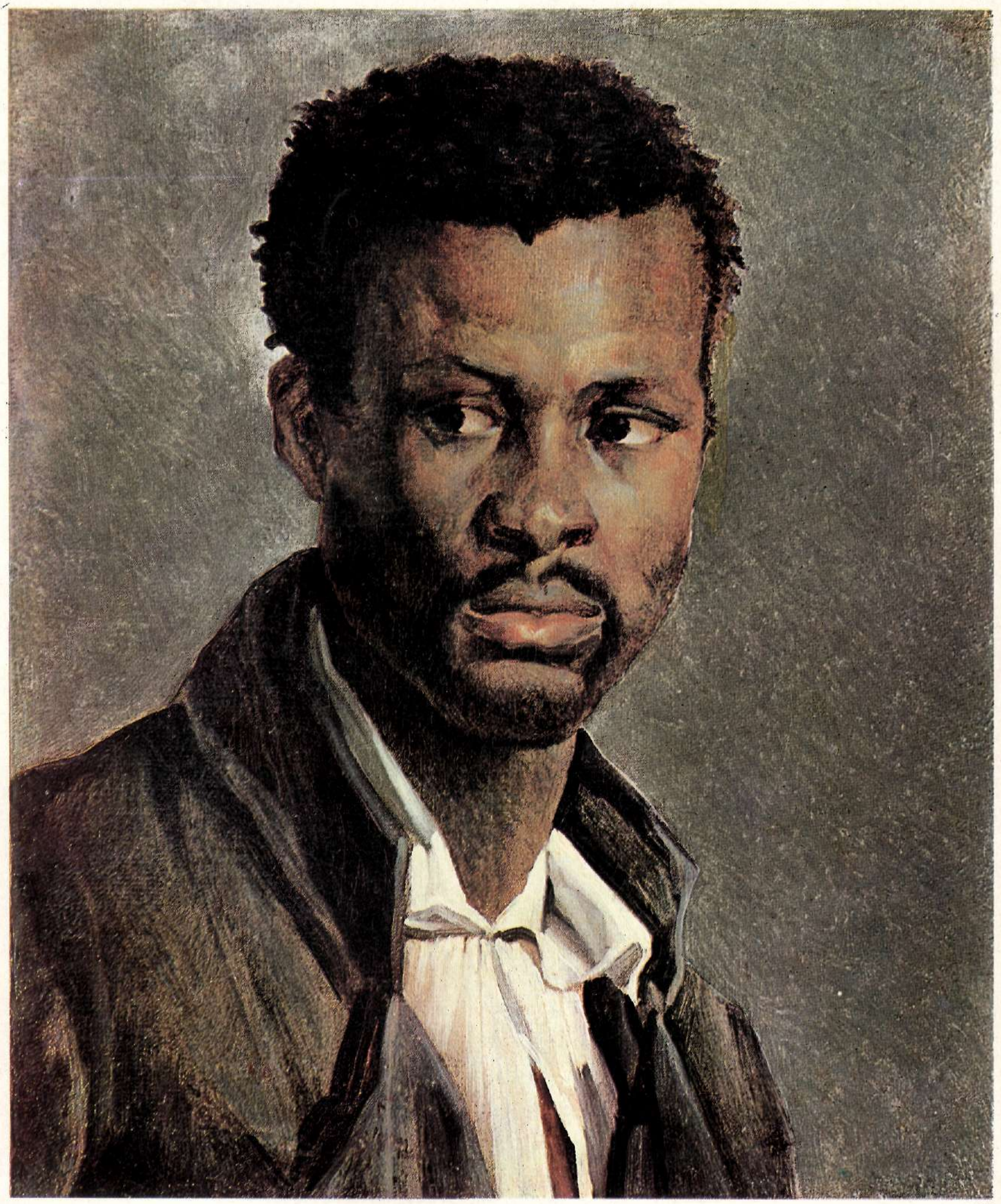




XI



XIV



EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Singular destino el de Géricault, que amaba apasionadamente el caballo y en cierto modo murió de esa pasión, pues fue una costalada lo que en última instancia le costó la vida. La atracción que el noble bruto ejercía sobre él y que nos ha valido cuadros y esculturas notables (pues Géricault fue, además de pintor, escultor y grabador de mérito), se manifestó desde su infancia, se acentuó durante la adolescencia y culminó en la edad adulta. Siendo alumno del Liceo Imperial —que así se llamaba a la sazón el Louis-le-Grand— ya pasaba las horas dibujando minuciosamente los caballos en las caballerizas de Mortain, pueblo natal de su madre, o de Ruán, su propia cuna, en el curso de las vacaciones. Temprano se aficionó a la equitación y concurría ávidamente al Circo Olímpico de París para admirar la maestría del famoso jinete Franconi. Más tarde, galopaba hasta perder el aliento por la carretera que une la capital de Francia a Versalles y, en cierta oportunidad, realizó un raid *de Mortain a Saint-Germain-en-Laye (unas cuarenta leguas de trayecto) que puso a prueba su resistencia. Si eligió como maestro a Carlos Vernet, cuando, pese a la oposición de su padre y con la complicidad de su tío materno, Caruel de Saint-Martin, se puso a estudiar clandestinamente la pintura, lo hizo sin duda porque aquel miembro de una larga dinastía artística se especializaba en el género animalista. Y si abandonó su taller al cabo de corto plazo, fue acaso porque consideraba demasiado convencionales y mansos los caballos que pintaba su maestro, ya que solía decir que uno de los que él pintaba "se comería a seis de los de Vernet".*

Finalmente, cuando consideramos la desconcertante aventura del liberal Géricault transformado de pronto en Mosquetero Rojo durante la primera restauración de Luis XVIII, podemos preguntarnos hasta qué punto ese episodio de su carrera le fue dictado por el irresistible capricho de integrar un brillante cuerpo de caballería, más que por una idea reaccionaria.

A su pasión por el caballo, manifiesta desde sus primeros trabajos hasta los últimos, le debemos algunas obras maestras y, sobre todo, ese Oficial de Cazadores de la Guardia *que pintó cuando contaba apenas 21 años de edad y que, sin embargo, a nuestro entender, jamás pudo superar. Las circunstancias en que el pintor ideó y ejecutó su cuadro son curiosas y merecen relatarse, pues arrojan ciertas luces sobre los procesos de la inspiración, en general, y sobre el* modus operandi *de Géricault, en particular. Esta heroica página napoleónica, de la cual el boceto sólo da un pálido reflejo, le fue sugerida, un día que iba a la feria de Saint-Cloud, por un hermoso caballo de silla enganchado, no se sabe por qué, a un furgón cargado de pasajeros que se dirigían a la misma fiesta. El animal manifestaba con sus corcovos la irritación que le causaba esa afrenta a su noble sangre. Géricault imaginó a la cabalgadura, montada por un soldado, en el fragor de la batalla. Y es esta idea la que llevó al lienzo, trabajando en su taller, donde utilizó como modelo del corcel un mísero caballo, alquilado a un cochero de plaza, y como inspirador de la figura del oficial a su buen amigo Dieudonné, teniente de Guías del Emperador.*

El artista era discípulo de Guérin, un neoclásico, y admiraba, como es sabido, a David, a Ingres y a Gros. Sin duda fue este último, con su sensibilidad prerromántica y con su experiencia de la guerra, adquirida en los días terribles del asedio de Génova, quien más influyó en el ánimo de Géricault para inspirarle ese fogoso y ardiente cuadro en que algo revive del dinamismo barroco de Rubens. Mas, no olvidemos que la idea de la composición se la dio un espectáculo real, observado en un camino suburbano, y que la imaginación del artista tuvo que apoyarse en la realidad de un jamelgo y en el retrato de un auténtico soldado para producir esa romántica imagen. En esa obra están, pues, los tres factores activos del arte de Géricault: el factor neoclásico, el realista y el romántico, que combinados

NO CIRCULANTE

en diversas proporciones reaparecerán durante toda su carrera, haciendo del pintor un característico artista de transición.

Se le ha señalado como precursor del romanticismo pictórico, y ello es exacto; no menos exacto es que abrió camino al realismo con su empeño en la investigación de la realidad dramática, en el estudio de enfermos, moribundos y cadáveres para La balsa de la Medusa, *en los retratos de los dementes y, también, en lienzos tales como aquellos en que, acaso influido por el inglés Jorge Morland, representó escenas de caballeriza o sombrías construcciones como* El horno de cal. *Es esta diversidad de enfoques lo que sin duda indujo a su maestro Guérin a pronunciar esta frase lapidaria: "Hay en Géricault tres o cuatro pintores", juicio que la posteridad se ve obligada a refrendar, aun considerando que, en ese momento de la historia del arte francés, e inclusive de la vida de la nación francesa, era perfectamente explicable la indecisión de un artista joven puesto en el trance de escoger entre varios caminos divergentes.*

En este admirador de Rubens y de Miguel Ángel, de Rafael y del Caravaggio, de Salvador Rosa y del Correggio, en este discípulo reverente de Guérin (a quien seguía sometiendo sus obras en la época en que realizó La balsa de la Medusa*), había, de todos modos, mucha originalidad: si sus compañeros de estudios lo llamaban "el pastelero" por los vigorosos y modernísimos empastes con que sazonaba su materia pictórica, distanciándose diametralmente de la pulida técnica neoclásica, también evidenciaba una exaltación y una energía insólitas, que hicieron decir a Gros: "Géricault es el artista joven de mayor porvenir. Pero habría que hacerle algunas sangrías".*

Examinando la evolución de su arte, hemos de suponer que, de no haberse tronchado su existencia tan temprano, el autor de La balsa *hubiera cedido a Delacroix el campo romántico para internarse más y más en el realismo. Nos induce a creerlo el obstinado empeño que puso en ser objetivo al representar la tragedia de los náufragos de La Medusa. Impresionado por el siniestro y sus consecuencias, no cejó hasta ponerse en contacto personal con dos de los sobrevivientes, cuyos relatos le sirvieron para imaginar la escena que luego representó. Además, se vinculó con el maestro carpintero de la nave hundida, también rescatado del desastre, y le hizo confeccionar un modelo en escala reducida de la balsa, modelo que luego pobló con pequeñas figuras de cera, modeladas por él, para visualizar el efecto general de su cuadro. Si a esto se agrega que, como se ha expresado ya, pintó bocetos de enfermos y cadáveres en hospitales y en la morgue para documentarse, se reconocerá que en aquel cuadro compuesto "clásicamente" cabía una tremenda dosis del más acentuado realismo. Y es, precisamente, esa preocupación por la traducción de lo real, perceptible en las obras de Géricault, lo que hace de él un artista cuyos altos valores no desconocemos, pero que aparece muy alejado de las aspiraciones artísticas del siglo XX.*

Como escultor, Géricault ha dejado pocas obras, pero todas ellas magníficas: pequeñas figuras de bulto, algunos relieves de sabroso modelado y un estupendo modelo de caballo desollado, de inapreciable valor para el estudio de la anatomía superficial del equino.

Su obra litográfica, iniciada en 1817, después de su viaje a Italia, es amplia y significativa. Merece señalarse, para el lector de América, un detalle que la crítica europea olvida con frecuencia: en el año 1820 se ofrecían en venta en Buenos Aires litografías que evocaban las batallas de Chacabuco y de Maipú, "dibujadas en Francia —decía 'La Gaceta'— por un sujeto de aquella nación que asistió a las acciones". El autor de esas estampas era Teodoro Géricault, quien nunca pisó tierra americana, pese al aserto contenido en el aviso periodístico, pero que por tales imágenes queda vinculado a la epopeya de la Independencia.

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolivar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolivar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA			
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá		Pesos	12.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José		Colones	8.—
* CHILE			
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago		Escudos	
ECUADOR			
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil		Sucres	25.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador		Colones	4.—
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona		Pesetas	60.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala		Quetzales	1.20
HONDURAS			
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa		Lempiras	2.50
(I) MÉXICO			
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.		Pesos	15.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua		Córdobas	8.—
PANAMÁ			
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá		Balboas	1.20
* PERÚ			
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima		Soles	35.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan		Dólares	1.25
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo		Pesos	1.20
URUGUAY			
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo		Pesos	20.—
* VENEZUELA			
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas			
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas		Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 2 de abril de 1965.*
(I) *Fecha de aparición en México: 13 de abril de 1965.*

Correo Argentino C.C. y Suc. 3-27-34 y 69 (B) | Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU EDICA 2223 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

20-I-65